

a Teatrului Armatei, a oferit nu numai loc de desfășurare pentru acțiune, ci și un cadru de o simplitate și un bun gust remarcabile. Fiecare linie a decorului, a mobilierului, ca și fiecare colț al scenei, avea proprietăți scenografice ce creau o alternanță de planuri și puncte de joc, fiecare detașându-se prin ceva deosebit și formînd totuși un cadru unic.

Era firesc deci ca avînd un astfel de cadru, să așteptăm un spectacol care să rimeze cu el, să aflăm la interpreți linia studiată a personajului și, în ansamblul său, reprezentarea să aibă, la rîndul ei, unitate și profunzime, simplitate și bun gust. Am asistat în schimb la o întrecere, deloc spectaculoasă, a unor actori, în a dezgropa gaguri, trucuri și „cîrlige“ din bagajul teatrului din alte timpuri, „efecte“ comice care, pe atunci, făceau serviciul de a alimenta prostul gust al unui anumit public ce își continua „educația“ după un astfel de spectacol, imitînd ceea ce văzuse și trezind risul celor ce le pretăuau stupiditatea. Adesea, Florin Scărlătescu, Gh. Treștian și Nicolae Gărdescu au ajuns a face din teatrul lui Goldoni un fel de schechieri, improvizații (nu înțelegem de ce numele lui Goldoni se asociază la unii interpreți cu commedia dell'arte, mai ales prin prisma ideii de improvizație — pe care de fapt el o combătea). Și convinși, probabil, că Goldoni n-ar putea fi jucat fără îngroșări și împliniri chiar de text, N. Gărdescu și Florin Scărlătescu au introdus, în locul unei munci de aprofundare și subliniere a datelor ca-

racterologice și de semnificație ale personajelor intrupate de dînsii, o preocupare de divertisment, așa-zis ilar. Și iată cum: Gărdescu are o „găselniță“. Cînd vine în vizită la Rosaura, face tot ce poate ca să ajungă să se așeze într-o pernă cu ace. Și pentru că s-a ris o dată, repetă gestul și cînd Rosaura ține pernița cu ace în mîna, și, în sfîrșit, cînd obiectul țepos se află pe masă etc. Intrările sale în scenă sînt „aparitii“, însoțite de un întreg aparat de sforăieli și interjecții menite să-l „caracterizeze“ pe Don Alvaro (în ce fel, nu știm). Florin Scărlătescu face doar monoloage revuistice, chiar cînd de fapt este în plin dialog și primește sau dă replica. Gh. Treștian este un „solo“ în scenă și toți cei trei comici sînt convinși că fac comedie cînd, în realitate, își caricaturizează personajele în linii groase, nestudiate. Cu siguranță că o preocupare mai atentă de omogenizare a distribuției pe linia unei concepții unitare despre această piesă ar fi evitat ca unii interpreți (Aurel Rogalski, de pildă), să facă dramă, alții (Ninetta Gusti) să joace comedie vovilească și, în sfîrșit, Migry Avram Nicolau să încerce a face față ambelor tendințe ce-și fac loc în spectacol. Din această incertitudine, pe scena Teatrului Armatei a rezultat un spectacol nedecis, pe un text ce nu și-a putut comunica, din motivele de mai sus, adevăratul lui mesaj. Dar regretul Val Săndulescu ne mărturisează altceva în programul de sală, în orice caz, o concepție temeinică despre ideile și rosturile acestei piese în repertoriul nostru.

Mircea Alexandrescu

EXCES DE FIDELITATE FAȚĂ DE TEXT...

Teatrul de Stat din Sibiu: Poarta de Paul Everac

Premiera: 9 iulie 1959. Turneul la București: 11—12 septembrie 1959. Regia: Radu Stanca. Decoruri și costume: Olga Muțiu. Distribuția: Teodor Portărescu (Stancu Văratecu); Angela Costache (Safra); Eugenia Barcan (Gherghina); Constantin Stănescu (Tomiață); Stelina Stoicovici (Leana); Mircea Hîndoreanu (Vasile); Ovidiu Stoichiță (Gheorghie); Cezar Teodoru (Moș Gavrilă Ciochină); George Georgescu (Nae); Grigore Alexandrescu (Secretarul organizației de partid); Boris Trenciuc (Grigore); Constantin T. Stănescu (Băluță); Ștefan Dunca (Niță).

Așa cum s-a arătat cu alt prilej în paginile revistei noastre¹, piesa de debut a lui Paul Everac surprinde în cîteva trăsături veridice un aspect caracteristic al

satului nostru de astăzi, și anume: destrămarea clasei exploataoare. Dar ea prezintă, în același timp, și unele servituiți care solicită discernămintul critic al regiei și al interpreților. Dacă autorul a reușit pe plan psihologic o interesantă investigație, urmărind pînă în cele mai discrete nuanțe gîndurile și sentimentele per-

¹ Emil Mandric, „Ăpusul individualismului în lumea satului“, „Teatrul“, nr. 7/1959, p. 23.

sonajelor sale, el n-a izbutit însă pe plan dramatic decît să indice vag premisele unui conflict autentic, deoarece sfera de relații și perspectiva de evoluție a acestor personaje au rămas limitate. De aceea, partitura abundă în dexterități de limbaj și cîștigă în eficacitate satirică, dar vibrează la suprafața manifestărilor umane și pierde în intensitate. Rezultă de aici două deziderate esențiale, asupra cărora se cuvine să insiste cel care își asumă răspunderea transpunerii scenice: autenticitatea atmosferei și dinamizarea acțiunii. Primul va urmări, așadar, corespondența imaginii scenice cu datele pozitive ale textului, în timp ce al doilea va trebui să-și propună recuperarea punctelor de suspensie, existente în text, printr-o desfășurare dinamică a relațiilor dintre personaje.

După cum se știe, autenticitatea atmosferei unui spectacol este o revendicare de la sine înțeleasă. Dar ea se pune cu mai multă acuitate atunci cînd actorii trebuie să pătrundă în psihologia omului simplu de la țară și să-l interpreteze firesc, printr-o trăire sinceră a contradicțiilor sale sufletești, și se pune cu și mai multă acuitate în această piesă în care toate firele intrigii se leagă și se dezleagă sub impulsul reacțiilor specifice ale personajelor. Din acest punct de vedere, spectacolul regizat de Radu Stanca a întrunit într-o oarecare măsură trăsăturile așteptate. Încă de la ridicarea cortinei se conturează ambianța necesară, datorită decorului care sugerează înșingurarea chiaburului. O poartă paralelă cu rampa se închide sub ochii noștri, ascunzînd privirilor indiscrete o grămadă de saci așezați în curte; apoi, turnanta se rotește, îndepărtînd poarta spre fundal și oferindu-ne astfel perspectiva interioară a „citatei” lui Stancu Văratecu. În această fortăreață trăiesc și uneltesc cele cîteva specimene caracteristice generației muribunde de exploatare ai satului, pe care interpreții au căutat să le zugrăvească în culorile scăpărătoare ale satirei. Tatăl și reprezentantul tipic al acestei generații este Stancu Văratecu, căruia actorul Teodor Portărescu i-a împrumutat emfază și o oarecare șiretenie disimulată, dar și prea multă poză, care îl stingherește vădit în majoritatea scenelor sale. Soția și mina dreaptă a lui Stancu este Safta, căreia actrița Angela Costache i-a dăruit volubilitate și nerv, realizînd una din cele mai izbutite creații ale spectacolului. Dintre cei trei copii ai lor, Gherghina și Tomiță continuă să fie purtătorii speranțelor de înavuiere, moștenite de la părinți. Eugenia Borean și Constantin Stănescu i-au

interpretat cu suficiență naturală. Leana nutrește cu totul alte speranțe, fiind dezgustată și sufocată de această ambianță. Stelina Stoicovici a interpretat-o cu fals patetism, în totală neconcordanță cu trăsăturile personajului și cu autenticitatea spectacolului. Poate că nici un alt moment nu este mai caracteristic decît actul II, în care acțiunea se desfășoară în intimitatea acestei familii. Contradicțiile din ce în ce mai acute care izbucnesc aici, antagonismul din ce în ce mai pronunțat față de lumea dinafară se dezvoltă în toată amploarea și semnificația lor. De altfel, raportînd desfășurarea acestui act la întregul spectacol, atît regia cît și interpreții au urmărit aici mai atent reacțiile personajelor, și astfel duelul de interese și opinii a căpătat o vibrație dramatică autentică. Dar pe linia dezvoltării acțiunii, actul acesta se află în afara conflictului.

S-ar fi cuvenit ca, în acele următoare, eforturile să fie îndreptate mai ales asupra clarificării și a îmbunătățirii posibile a datelor insuficiente sau confuze care caracterizează piesa, spre a înlesni receptivitatea și înțelegerea spectatorului. Or, tocmai în această direcție strădanile n-au fost atît de rodnice. Trebuia accentuat cu mai multă vigoare conflictul chiaburului cu lumea și mentalitatea nouă care se afirmă, pentru a scoate în evidență caracterul de clasă al acestor antagonisme și al uneltirilor disperate ale lui Stancu. Cu excepția lui Cezar Teodoru, care ne-a înfățișat un portret deosebit de viguros, de cald și plin de farmec, al bătrînului Gavrilă, ceilalți exponenți ai polului pozitiv al conflictului au alunecat în cea mai mare parte pe panta răbufnirilor sentimentale sau temperamentale, rămînînd prizonieri ai incertitudinii existente în text. Astfel, Ovidiu Stoichiță n-a mai fost în măsură să dea o justificare cît de cît plauzibilă acțiunilor sale, iar personajul (Gheorghe), care în intenția autorului trebuia să ocupe locul principal, a fost redus la o apariție oarecare, nemotivată în întregime. Actorul însuși a simțit această inconsistență și a căutat — nu se știe de ce — să-i dea lui Gheorghe un aer de naivitate boemă, din care spectatorul, și așa derutat, nu mai înțelege nimic. Izbucnirea lui din ultimul act, în scena înfruntării chiaburului, apare astfel neorganică și neverosimilă. Mai sinceră și mai convingătoare în acest sens este izbucnirea lui Vasile din același act (interpretat de Mircea Hîndoreanu), care se hotărăște să părăsească definitiv casa lui Văratecu. Reacțiile de revoltă ale soției lui Gheorghe, care îi cere să facă și el același gest, nu dobîndesc energia și fermitatea corespun-

zătoare. Și astfel, dacă adăugăm atitudinii sfioase exprimate de interpretarea lui Ovidiu Stoichiță, artificialitatea și retorismul celor ce i se alătură în câteva apariții episodice, încercând să-l susțină și să-l încurajeze (George Georgescu, Grigore Alexandrescu, Boris Trenciuc, Ștefan Dunca), avem o imagine oarecum completă a dezechilibrului de forțe, existent în spectacol, dintre cele două tabere antagonice.

Dezideratul amintit se referea mai întâi la o proporție echitabilă în alcătuirea distribuției și apoi la înviorarea conflictului dramatic. Spectacolul prezintă lacune din primul punct de vedere și este lipsit în același timp de o mișcare antrenantă, ceea ce face ca ritmul să treneze și intensitatea să se piardă. În această situație nu se mai poate vorbi de un aport substanțial al regiei la îmbunătățirea piesei, întrucât calitățile și scăderile spectacolului oglindesc cu o exactitate aproape matematică calitățile și scăderile textului. Excesul de fidelitate devine în acest caz păgubitor, diminuând capacitatea in-

structivă a spectacolului. Ceea ce trebuie să reținem este autenticitatea satirică, prin care ne sînt înfățișate portretele celor citorva personaje negative, și străduința comună de a nu depăși totuși simplitatea pitorească a psihologiei țaranului nostru.

Dacă în prima parte a spectacolului semnificațiile decorului sînt conforme cu intențiile autorului, către sfîrșit se naște o discrepanță față de conținutul piesei, întrucît el nu mai poate oferi spațiul și perspectiva necesare pentru a sugera prezența satului. Casa continuă să rămînă un fel de insulă pustie, pe care se rătăcesc la întimplare doi-trei săteni, și nimic din ceea ce o înconjoară nu trădează freamătul apropiat al unui alt univers de gânduri și sentimente. Rămîne să apreciem însă contribuția scenografiei, semnate de Olga Muțiu, din prima parte a spectacolului, în care atît curtea cît și interioarele sînt redată cu vădită intenție de a caracteriza spiritul avar și hrăpăreț al familiei Văratecu.

C. Paraschivescu

URMĂRIND VIAȚA SPECTACOLELOR

OPT ANI DE EXISTENȚĂ

Teatrul Municipal: Pădurea de A. N. Ostrovski

Distribuția: Lucia Sturdza Bulandra (Raisa Pavlovna Gurmijaskaia); Ileana Predescu (Axiușa); Sorin Gabor (Evghenie Apolonovici Milonov); Dumitru Onofrei (Uar Kirilici Bodaev); Ștefan Ciubotărașu și Nae Ștefănescu (Ivan Petrov Vosmibratov); Octavian Cottescu (Petre); Vasile Florescu (Alexei Sergheevici Buianov); Geo Dimitriu (Terenka); Septimiu Sever (Ghenadie Nesciastlivțev); Jules Cazaban și Paul Sava (Arcadie Sciastlivțev); Gh. Iliescu (Carp); Marietta Rareș (Ulita).

La 12 mai 1951 avea loc, pe scena Teatrului Municipal, premiera piesei *Pădurea de A. N. Ostrovski*.

Au trecut de atunci opt ani, în care, de sute de ori, în fața a mii de spectatori, cortina s-a ridicat și s-a lăsat în ritmul furtunos al aplauzelor.

Palma, pe care, cu vervă literară, Ostrovski o trage moșieritei Raisa Pavlovna Gurmijaskaia și celor de teapa ei, răsună astfel de opt stagioni pe scena Municipality, și ecoul ei nu este cu nimic mai stins decît la premieră, cu toate că o parte dintre actorii care au îmbrăcat atunci haina unora dintre personaje nu mai fac, astăzi, parte din distribuție.

Tocmai de aceea am întîrziat, într-o seară, în sala teatrului. Voiam să vedem în ce măsură emoția de acum o egalează pe cea de atunci, în ce măsură actorii noi intrați în spectacol țin pasul celor care,

de la început, au stîrnit admirația publicului, și încă, în ce măsură, aceștia din urmă dau viață, cu aceeași prospețime artistică, rolurilor de atîtea ori interpretate. Și nu mică ne-a fost bucuria, constatînd că nimic n-a venit, pe parcurs, să degradeze spectacolul, că întreaga distribuție, în frunte cu artista poporului Lucia Sturdza Bulandra, urmează cu fidelitate linia premierei, iar dublurile — în general — fac față, cu cînte, rolurilor.

Iată-l, de pildă, pe Septimiu Sever realizînd o interesantă compoziție în rolul actorului ambulat Ghenadie Nesciastlivțev. La premieră, același personaj era întruchipat de Emil Botta. Dacă acesta din urmă făcea din eroul său un decrepit cu vagi urme de înfatuare cabotină, Septimiu Sever îl vede cu totul altfel. Poza ușor romantică, pe care o afișează, este ca un fundal pentru manifestările ostentativ ca-